

**LA MAESTRÍA EN EL DISCURSO SOBRE EL ARTE:
ACERCA DE *¿PARA QUÉ NECESITAMOS LAS OBRAS MAESTRAS?*
DE RICARDO IBARLUCÍA**

**Mastery in the Discourse on Art:
About *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*
by Ricardo Ibarlucía**

MARIANO OSCAR MARTÍNEZ ATENCIO ^{a, b}
cuatroestados@gmail.com

^a Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina.

^b Universidad Atlántida Argentina, Mar del Plata, Argentina.

Resumen

La presente nota busca recuperar la centralidad de una pregunta que rotula un ensayo de reflexión filosófica como el propuesto por Ricardo Ibarlucía: *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre arte y filosofía*, a instancias de su revisión crítica. Se tomará como punto de partida el mencionado ensayo para indagar acerca del alcance argumental allí propuesto. A fin de sostener un diálogo con este que permita dimensionar los logros derivados, se buscará brindar aportes que iluminen determinados ejemplos y consignar la magnitud de su propuesta. Esta breve presentación acompañará el modo en que los ensayos cifrados en el texto de base se desarrollan.

Palabras clave: Obra maestra; Arte; Estética; Filosofía; Cultura.

Abstract

This note seeks to recover the centrality of a question that titles a philosophical reflection essay such as the one proposed by Ricardo Ibarlucía: *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre arte y filosofía*, prompted by a critical review of the same. The aforementioned essay will be taken as a starting point to explore the scope of the arguments put forward there. In order to sustain a dialogue with it that allows the achievements derived from it to be properly assessed, this note seeks to offer contributions that shed light on certain examples and record the magnitude of its proposal. This brief presentation will accompany the way in which the essays contained in the source text unfold.

Key words: Masterpiece; Art; Aesthetics; Philosophy; Culture.

El qué

La idea que vincula la reflexión filosófica con el desarrollo de las formas históricas del arte recorre siglos hasta la actualidad. La serie irresuel-

ta de conexiones y puntos de entrecruzamiento entre disciplinas muestra el modo en que culturalmente creamos y juzgamos. Difícilmente en un tiempo otro, distinto al de ahora —pleno de realizaciones artísticas y expresiones culturales que se renuevan constantemente— tenga mayor y mejor posibilidad de desarrollo un planteo semejante al propuesto por Ricardo Ibarlucía (2022). Así, la pregunta por la necesidad de las obras maestras hoy dibuja un límite para el análisis del sentido de la misma. Esto es, traza un horizonte de relevancia que interesa por su urgencia.

Deudora de un origen artesanal, el estatuto de obra maestra atraviesa modificaciones a lo largo de los siglos. En el Renacimiento es considerada como el producto de un artista reconocido que organiza sus acciones según estrictas reglas y directrices. Y aún, pese a que la modernidad romántica ofrecerá mayor margen de libertad creativa al genio artista persiste, en torno suyo, cierto carácter *ejemplar*. Esto es, un marcado sesgo canónico, hegemónico y referencial para la cultura en que se inserta.

Recordemos que una obra maestra raramente lo es en su contexto y momento de surgimiento y recepción. Aquel carácter ejemplar que la acompaña requiere, por lo general, un particular distanciamiento histórico. En este sentido, la historia del arte se estructura sobre la base de reconocimientos tardíos. También esto aplica a la figura del artista creador. A menudo dicha historia arroja famas póstumas, consagraciones crepusculares y reconocimientos que debieron aguardar décadas hasta su efectiva activación. En cierto modo, si *ningún profeta lo es en su tierra*, ninguna obra maestra consigue constituirse como tal en su tiempo. Al menos, no en su inmediato contexto de emergencia epocal.

A su vez, toda obra tal parece acumular solo elogios y consagraciones. Sin embargo, el perfecto desconocimiento de una obra maestra podría alumbrar agudas críticas y observaciones, descubriendo un rasgo interesante del contacto con ella. Esto es, la potencialidad siempre alta de que el proceso de reconocimiento estatutario descansa más en el ámbito de su recepción que en el de su creación. Lo que implica la instalación de una atmósfera de sentido y relevancia claves en la memoria activa de un pueblo.

Quisiera detenerme aquí en un breve excurso acerca de la dotación de sentido que porta toda obra *magna* para la cultura en que se asienta y de la que emerge. Recupero, entonces, el enfoque heideggeriano, según el cual la obra de arte articula una instancia especial de “alumbramiento de la verdad” (Heidegger, 1936). Ahora bien, dicho alumbramiento acaece no sin conflicto. La disputa, cuyo escenario es la obra, supone la puja en términos contenciosos entre lo que el autor afirma la apertura de un *mundo* y el replegarse de la *tierra*.

El trasfondo aquí no es otro que aquél de la sospecha hacia la modernidad. Según tal reflexión, la modernidad habría obrado una separación del arte de aquellas tareas más elevadas y significativas para la vida de un pueblo. Así, el proceso de creciente estetización que lo acompañó supuso la consecuente caída en descrédito. El arte en que piensa Martin Heidegger es el gran arte. Esto es, aquél que guarda y conserva el anterior compromiso con la vida de un pueblo. Dicho de otro modo, aquél que se erige como respuesta ante una absoluta necesidad.

Hay un tipo de ejercicio artístico que se revela como absolutamente necesario, y ello guarda correspondencia con la organización y el sentido de una cultura dada. Así, no es casual que la mirada heideggeriana recupere siempre la plenitud de la Antigüedad griega como estandarte de referencialidad. Un arte al servicio de la educación y la formación del pueblo, caro a él, con arraigo en las cuestiones más trascendentes para su vida y desarrollo, se asume necesario; quizá lo único verdaderamente esencial.

Cuando esto es así sucede lo que Heidegger denomina la instauración o establecimiento de un mundo: “La obra como obra establece un mundo” (1936/1958, p. 75). Estar y participar de un mundo supone conocer el valor de la vida de un pueblo y su historia, y lo que ello significa para la vida de cada individuo. Por esto suele considerarse que una obra tal glorifica y reúne en torno de sí un conjunto de sentidos y valores centrales a la tradición cultural de una sociedad. Frente a esto, un arte devenido mero entretenimiento carece de valor. De otro modo, no se trataría de un arte absolutamente necesario. Según esto, el gran arte debe regresar porque solo él puede oponer al impulso de “destitución” de la época moderna una confrontación decisiva.

La maestría de la obra es su condición de ser ofrendada para las generaciones venideras como parámetro de corrección, logro y acierto. Y sin embargo, esto aleja a la obra de su inaugural contexto y situación. El propio Heidegger lo afirma a instancias de la apreciación de la misma obra que Ibarlucía introduce como caso de análisis paradigmático en el segundo capítulo de su libro. Se trata de la reconocida obra de altar en Piacenza, a manos de Rafael, “Sixtina” o “Madonna Sixtina” (1513-1514). También los mundos se acaban, o transforman, y las obras se apartan de ellos.

La suerte de la *Madonna* de Rafael atravesó toda una serie de traslados; de su original espacio y lugar de emplazamiento (altar de una iglesia) a los diferentes contextos de muestra (galerías, museos). En este sentido, es corrida del mundo al que perteneció y pertenece (universo eclesiástico) de manera originaria: “La imagen, transformada en su esencia como obra de arte, se extravía en tierra extraña” (Heidegger, 2014, p. 81). Si la obra maestra requiere la activación mayoritaria de un reconocimiento lejano,

apartado de su original procedencia, puede que la obtención de tal membresía se deba a su inserción en la trama histórica de los sitios y de los siglos. Esto es, en un *contexto*.

Es en tal dirección que Ibarlucía sugiere el análisis realizado por Frank Kermode a propósito de la obra de Sandro Botticelli. Al parecer, debemos más a la exposición del *Nacimiento de Venus* (1482-1485) y *La Primavera* (1477-1478) en la Galleria degli Uffizi en Florencia, que al cultivo académico de formaciones profesionales, la trascendencia de su obra. Fue a partir de su exposición que esta comenzó a estimarse y valorarse.

Ahora bien, la detección de que el “entusiasmo” y la “opinión” obran transformaciones que redundan en cultivo, estudio e indagación cuidadosa sobre la obra de determinado artista, permite asimismo vincular el concepto de obra maestra con otro de especial gravitación en el pensamiento de Aby Warburg. Esto es, con el concepto de *Pathosformel* (fórmula empática). Aquí Ibarlucía traza una serie de caracterizaciones del concepto hasta ofrecer la propia, según la cual, las *fórmulas empáticas* pueden entenderse como aquellos “[...] esquemas de conductas estéticas, que vinculan fuertemente lo representado con un campo afectivo” (Ibarlucía, 2022, p. 22).

De algún modo, estas fórmulas empáticas, ahora encarnadas en determinadas creaciones, permiten un reordenamiento semántico en una cultura. Con cada activación o aparición de una obra maestra se fuerzan nuevas configuraciones y se re-cartografía el territorio de sentido cultural donde se alza. En ello reside, quizá, una de sus principales virtudes. Así, es la cultura, bajo la modalidad de un ejercicio de autocomprensión, quien se mide frente a sus obras.

Se advierte, en el planteo propuesto por Ibarlucía, la emergencia de elementos de anclaje y renovación históricos. Por un lado, tales obras constituyen el acervo cultural de una tradición. Por el otro, introducen maneras de visitar el pasado, reordenamientos de sentidos y hasta nuevos criterios de evaluación y recepción. Portadoras de sentidos originarios, son permeables a las transacciones a que las enfrenta la historia. Incluso dejarnos imbuir por la atmósfera de emociones conservadas en ellas nos predispone, también, para los encuentros a ocurrir.

La obra maestra fija elementos normativos. Esta estructura normativa legisla, de algún modo, tanto a quienes participan en el proceso de creación como a quienes asisten en sus instancias de contemplación. Al fijar límites y establecer criterios de valoración que rigen la creación y recepción de sus productos, devienen la matriz dadora de sentido para todo el arte: “[...] ellas mismas ejemplifican el criterio, la regla, la medida del juicio estético” (Ibarlucía, 2022, p. 27).

Se conjuga, de este modo, la posibilidad siempre abierta de una pluralidad y disparidad valorativa de carácter intersubjetivo con la conformación de un valor simbólico relativamente estable. De algún modo, sus propiedades estéticas pero, sobre todo, su carga simbólica, ofrecen ocasión de referencialidad, consolidando, así, el sostén de toda acción cultural.¹

Otro dato que demanda atención, en el análisis aquí desarrollado, es el que considera a estas obras como catalizadoras de cierto espíritu social, portadoras de un simbolismo colectivo y promotoras del cambio. En clave frankfurtiana, la obra desempeña, así, una tarea crítica. Su sentido es estimado como portador de una síntesis que combina todo el sufrimiento y el dolor pero también la esperanza o promesa de un tiempo mejor. A su lado se obtiene, siquiera momentáneamente, la redención de los dolores del mundo y la existencia terrenal. Tal es el alcance de su trascendencia estética.

Lo anterior permite a Ibarlucía sintetizar los siguientes criterios de reconocimiento para toda obra maestra: por un lado su carácter *ejemplar*, por otro, lo que podría denominarse una *transculturalidad*, y por último, la capacidad de instituir, aun ficcionalmente, lo *imaginario* a través de ellas.

Según el autor, lo primero tiene que ver con la filiación a cierta excepcionalidad que emana del contacto con una obra tal. Su influjo deviene paradigmático de todo entramado cultural al tiempo que consolida e instaura un horizonte estético de referencialidad. Lo segundo revelaría, en un sentido histórico, la potencialidad de contagio y afectación que porta. Es decir, su poder de dispersión que hace que sociedades y culturas distantes, no solo en el espacio sino también en el tiempo, se vean influenciadas por ella, motivadas, referenciadas. Si bien cada obra pertenece a un tiempo histórico dado, su alcance excede con mucho tales fronteras.

En tercer lugar, la potencia creativa de estas obras se posiciona como el fundamento de artisticidad que ilumina no solo retrospectivamente otras creaciones sino que anticipa esquemas de interpretación y dotación de sentido. Su influjo ficcional no impide que instaure condiciones muy reales de parametrización y referencia. Tales condiciones, a su vez, arraigan en lo profundo de las tradiciones culturales al punto de forjar criterios y estándares de asertividad. No es infrecuente que nuestras comunicaciones se vean pobladas de referencias a obras, personajes, acciones y demás influjos provenientes de creaciones tales. En un acto de entrega paradójica la obra ofrece, ocasionalmente, los criterios provenientes de la ficción que hacen posible la comprensión y estimación de lo real.

¹ En este sentido, resulta cercana la defensa kantiana sobre la figura del *genio* al asociar el arte bello a sus creaciones. Este encarnaba, o transmitía, lo que la naturaleza pretendía ofrendar al arte. Constituía, de hecho, aquel “don natural que da la regla al arte” (Kant, 1790/1961, § 46).

En este sentido, y siguiendo el planteo originalmente desarrollado por Nelson Goodman, Ibarlucía propone pensar la potencia del arte y la estética como elementos clave en el ordenamiento y configuración de las distintas experiencias. La defensa apunta, nuevamente, a recuperar la dignidad históricamente cuestionada respecto de la naturaleza sensible del arte en contra de la exclusividad racional y cognitiva del pensamiento científico. Si en términos de continuidades históricas es la ciencia la que marca el rumbo de los aciertos cognitivos, es tiempo de reivindicar el estatuto cognitivo derivado del encuentro con las formas del arte: “las obras de arte participan de nuestra manera de ver, sentir, percibir y pensar” (Ibarlucía, 2022, p. 31)

Para reforzar la idea contenida en la afirmación anterior, cabe recuperar, brevemente, parte del devenir histórico vinculado a las artes y la filosofía. El escenario de surgimiento en que la *estética* se configura como una rama de la filosofía por derecho propio lo anuncia. Me refiero no solo al contexto del siglo XVIII en que Baumgarten publica su obra (1750), sino al diálogo sostenido con la tradición precedente y la filosofía toda. En un escrito de 1986 Arthur Danto repasa lo que denomina una suerte de “inhabilitación filosófica” del arte a lo largo de la historia (Danto, 1986, pp. 1-21).

El punto de partida es la particular condena platónica al arte mimético (*República X*); en parte debido al doble alejamiento de la realidad que este soporta, según la teoría de las Ideas; en parte debido a una vinculación estrecha con la razón que traza un paralelo de identidad entre esta y la belleza, esto es, aquella identidad según la cual *todo lo bello es racional*. Lo sensible, vinculado o no al universo de las artes, permanecería siempre como un ámbito subsidiario a los dominios de la razón.²

Todo esto no impide, según considero, estimar la fuerza que ronda determinadas creaciones. Desprovistas ya de la anquilosada multitud de apremios y demandas a los que enfrenta toda exigencia veritativa, ciertas obras funcionan como atractor. La inhabilitación filosófica que condenó al arte a una errancia alejada del verdadero saber y conocer, lo devuelve ahora enaltecido como lo más significativo para un mundo y una cultura globales. La obra maestra, ya reconocida en el momento de su surgimiento, ya consagrada con posterioridad, mejora el mundo. A menudo, tal mejora-

² Recordemos que Aristóteles (*De Anima*, libro II) acabaría por sentenciar el puesto que lo sensible ocuparía, según su tripartición del alma humana. Incluso, al momento en que Baumgarten indaga en la existencia de un tipo de facultad capaz de habérselas con elementos propios de la sensibilidad aún se lee: “Por tanto, las *cosas conocidas* (noetá) lo son por una facultad superior objeto de la lógica, en tanto que las *cosas percibidas* (asithetá) lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, o ESTÉTICA.” (Baumgarten, 1735/1955, p. 89).

miento funciona meramente a nivel simbólico referencial. Pero no siempre. Jugando con la idea del poeta, y haciéndola extensiva a toda expresión de arte elevado: “[...] es el desesperado lenguaje con que hoy lo sagrado trata de comunicarse con nosotros” (Zurita, 2023, p. 151).

El ejemplo de Ibarlucía muestra cómo el arte desarrolla potencialidades que, lejos de asumirse como lateralidad sombría y alterna, promueve los más altos valores vitales y dota de sentido a la totalidad de lo real circundante. Se trata de la reparación del edificio de la ópera estatal de Dresde (*Semperoper*) a manos de ciudadanos y colaboradores a partir de 1977. El hecho pone al descubierto una suma de necesidades que se entrelazan con la reconstrucción y la reparación histórica de la vida de un pueblo. El teatro había sido destruido durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial en febrero de 1945 y su reconstrucción debió significar algo más que la reconfiguración edilicia de paredes y soportes arquitectónicos. Sin duda el ejemplo es utilizado por el autor para singularizar el esfuerzo que una comunidad desarrolló en la restauración moral, estética y cultural de un pueblo a partir del sostenimiento de una serie de paredes, siempre inestables.

De lo que se trata, en definitiva, es de pensar el puesto y la gravitación que las obras maestras sostienen para toda comunidad. La evolución histórica trajo aparejado el desarrollo y multiplicación de dispositivos de reproducción que acercan las obras espacial y temporalmente. Esto es, la posibilidad de que un contenido artístico o cultural determinado alcance, con el desarrollo de la modernidad tecnológica, una inusitada masividad.

Eso que tan oportunamente vio Walter Benjamin cuando sentenciaba la promesa de una liberación a partir de una cierta *pérdida* o *atrofia* del aura en el anclaje tecnológico de nuevas obras (Benjamin, 1936), no ha perdido vigencia. Destaco, con esto, que toda activación de sentidos se establece en términos de una bidireccionalidad. Es decir, no solo las obras son conocidas por un número mayor de personas, sino que obtienen reconocimiento de manera frecuentemente retrospectiva por motivos similares. La historia del arte encuentra distintos ejemplos de esto en la valorización póstuma que ciertas propuestas obtuvieron.

Frente a esto no cabe duda de que la *implementación* o activación de una obra acaba constituyendo un instante clave en su adecuada recepción y tratamiento. Prueba de ello es el tratamiento dado en torno a la obra de Rafael (*Madonna Sixtina* 1512-1513). Ibarlucía aborda allí la serie de vicisitudes sufridas desde su colocación en el altar mayor de la iglesia benedictina de San Sixto en Piacenza hasta ocupar un destacado lugar en la Galería de los Italianos de la Pinacoteca Real de Dresde, su posterior supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y su re inserción en un

ámbito monástico de estilo renacentista. Allí se expone y revela el largo y sostenido proceso de secularización de la belleza que acompañó y configuró distintos momentos de su recepción, instalando con decisión la pregunta: ¿se trata de una imagen de altar destinada a la contemplación, educación y enclave catalizador de experiencias religiosas, o de un cuadro?

La *Madonna* de Rafael pone al descubierto la trama de activaciones que sostiene, a menudo, toda obra. Posiblemente su origen, más ligado a la liturgia benedictina renacentista, haya desplegado antes funciones de culto que artísticas, si es que cabe diferenciación alguna en tales escenarios. De uno u otro modo, en una dirección o en la contraria, la obra entrelaza efectos diversos y puede, eventualmente, asumir un tono que la desvincula del ámbito de lo artístico para volver a recuperar su gloria y estatuto en diferentes contextos y tiempos históricos. Una vez más aquí, de lo que no cabe dudar es del carácter elevado que la póstuma consagración confirió a la obra ofrendando a los siglos por venir su *ahora* indiscutible maestría.

El cómo

El segmento que se extiende a lo largo de los tres capítulos restantes en la obra aquí visitada incorpora la reflexión detenida sobre una serie de ejemplos que exponen el carácter transitorio, dual, simultáneo de ciertas creaciones en el arte.

Así, y en sintonía con las nociones de sesgo goodmaniano de *implementación* y *activación* de las obras, Ibarlucía analiza buena parte de las acciones desarrolladas por Marcel Duchamp a propósito de sus ya famosos “*ready mades*”. Allí, algo que atañe al orden del funcionamiento estético particular de enclaves culturales atraviesa la serie de acciones cifradas en un proceso de “erotización de la máquina”. Descartada la idea de una presunta neutralización de la obra de arte en su colapso con objetos cotidianos, en el fortalecimiento del contexto “mundo del arte”, la pregunta que permanece es la de si dicho escenario facilitará u obstruirá funcionamientos de tipo artístico en un futuro inmediato. Para el caso de Duchamp, sus ejercicios artísticos son lo suficientemente evidentes como casos de relativa complejidad a la hora de situar tales acciones en el marco adecuado.³

³ Objetos “ya hechos” (*ready mades*) que alguien (él) desmarca para introducirlos en un contexto nuevo, diferente. Acciones que aguardan reconocimiento por parte de un tipo de espectador cada vez más informado. Nulo, o casi inexistente trabajo técnico sobre determinados materiales. Sugerencia, señalamiento, apropiación. Estas fueron algunas de las estrategias empleadas por Duchamp. El resultado, trastocamiento del universo de las artes. Para una adecuada captura del sentido del arte en los contextos socioinstitucionales véanse Danto (1964); Dickie (1974, 2005).

Las categorías goodmanianas de *ejecución e implementación* ofrecen fundamento al análisis. Me permito, aquí, una breve recuperación. Según la primera de ambas nociones, una obra se crea cuando finaliza el trabajo de la persona que dispuso tanto la idea original como el último toque en su configuración. De acuerdo con la segunda, la obra obtiene reconocimiento e identificación como tal toda vez que logra insertarse en la trama de reconocimientos debida.⁴ Ocurre en esto que la obra funciona como tal, y activa los reconocimientos a ella asociados, desde el momento de su implementación. Entonces, si lo decisivo acaba reforzando esta instancia por sobre la ejecución originaria, habrá que defenderla. Quizá contra Ibarlucía, y aun contra lo que sostendría el propio Goodman, he creído ver en dicha instancia el criterio de todo funcionamiento. Desde ella, e incluso a expensas de la ejecución, no importa *qué* sea arte o no, sino *cuándo* algo funciona como tal.⁵

El planteo goodmaniano entiende que hay obra una vez finalizada su ejecución, aunque defiende que es el *funcionamiento* (implementación) de la misma lo que le otorga valor y reconocimiento. Su insistencia en modificar la pregunta, desde su tradicional planteo acerca de *qué es el arte* hacia *cuándo hay arte*, evidenciaba ello. Lo que importa, según Goodman, no reside en si algo es o no una obra de arte, sino en si funciona como tal. Mi enfoque sobre esto radicaliza dicha importancia. Al fin y al cabo, si lo definitivo es sostenido desde la instancia de funcionamiento, esta posee rango estatutario y hasta ontológico. Solo hay obra si algo funciona como tal, y no antes.

Otro ejemplo interesante es la poesía de Paul Celan. Ibarlucía, aquí, echa mano a la sentencia adorniana respecto de la aparente imposibilidad de la poesía después del desgarramiento que supuso el Holocausto nazi durante la Segunda Guerra Mundial. El riesgo de indistinción que alimenta toda instancia de no activación o adecuado funcionamiento estético en la obra asume un sesgo de amenazante veladura. El doble frente se establece entre la pérdida de realidad detrás de una excesiva estetización de la obra, por un lado, y la desafectación artística a que se expone dicha obra considerada desde su solo correlato documental y testimonial. La amenaza se efectúa, entonces, cada vez que la poesía es considerada como tal, en lugar de activar modos de historización y visibilidad documental de un proceso y unas circunstancias puntuales, al tiempo que motiva cuestionar: ¿acaso

⁴ El tratamiento goodmaniano sobre las nociones explicitadas aquí se desagrega en distintos momentos de su obra. No obstante, puede encontrarse una adecuada presentación de las mismas en Goodman (1995; IV y V). Una interesante actualización y defensa de la noción de implementación puede encontrarse en Cometti (2000).

⁵ Para una visión general de la disputa entre nociones y su relación de privilegio en el estatuto de algo como arte véase Martínez Atencio (2017).

la recepción en clave puramente histórica y documental no desactiva la potencia metafórica del poema y de la obra?⁶

La poesía de Celan, como la de Desnos, integra sin dudas las filas de las denominadas “obras maestras”. Su batalla, entre otras, fue la de la lengua y las lenguas degradadas. El desafío, después de Auschwitz, era escribir en la lengua de los asesinos. Por ello, esta “poesía de los campos de concentración” aún, antes y después de iluminar las cumbres más altas de la literatura universal, aún antes y después de convertirse en parámetro de referencialidad inevitable, asumiendo la impronta de un carácter siempre ejemplar, es al mismo tiempo documento del horror.

Del qué y el cómo, al cuándo

Tal vez, la mayor promesa que traducen las páginas de Ibarlucía tenga que ver con la renovación de la pregunta que da título al libro, y que actualiza en una clave de análisis que insiste en destacar la relevancia de la misma. En el tramo final se articula el contenido argumental y reflexivo de la obra toda. Tras el análisis de una frase de Jules Michelet que inmortalizara Benjamin (1935-1939/2005), el autor condensa una apuesta como forma de estimar lo que vendrá en materia de desarrollo artístico y cultural. La sentencia “*cada época sueña la siguiente*” parece abrir el juego de una serie de reflexiones que invitan a pensar el futuro en términos de desafíos. En cierto sentido, la recuperación de la pregunta acerca de las obras maestras es, también, la recuperación de la pregunta por el arte y la cultura de nuestros días.

Se trata de la potencia que producimos estando juntos. Es decir, del sueño o los sueños colectivos. De algún modo, cada momento de la trama histórica de un pueblo, o de una sociedad dada, cifra en su horizonte de promesas aquello por venir. Secretamente se forja, así, una proyección identitaria de elementos que acabarán, o no, dando lugar a determinadas subjetivaciones. El devenir técnico actual nos enfrenta condiciones de producción, circulación y recepción del arte y sus ejercicios cifrados en los mecanismos de la inmediatez. Y aún, ¿para qué necesitamos las obras maestras?

Tiendo a pensar que el arte, que da lugar a inútiles proyecciones ficcionales que en nada parecen contribuir con el funcionamiento pragmático del mundo, constituye la instancia de mayor utilidad. Su cercanía

⁶ Frente a esto es interesante contrastar la serie de procesos y derivas que suscitó la relación entre las esferas del arte y la política en Argentina. Se trata de lo expuesto por Ana Longoni a instancias de su análisis pormenorizado sobre el tema (Longoni, 2000, 2014). La aparente naturaleza dual de ciertas creaciones pone en riesgo determinadas lecturas (interpretaciones) en favor de otras.

nos salva. Ello imprime el mayor de los respetos por sus creaciones. Si, tal como sostuvo un Friedrich Nietzsche próximo a sumirse en las tinieblas “tenemos el arte para no morir de la verdad”, puesto que esa verdad “es fea” (Nietzsche, 1887-1888/1998: # 817); si cada época se piensa como una noche aún más envuelta en las tinieblas que aquellas por venir, entonces es posible pensar que mientras exista el arte, amanecerá: “Mientras haya arte habrá humanidad” (Ibarlucía & Martínez, 2023). La deliberada inversión del contenido afirmado singulariza, sin dudas, uno de los más hermosos modos de pensar el arte y sus creaciones.

Bibliografía

- Baumgarten, G. (1735/1955). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Aguilar.
- Benjamin, W. (1936/1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos* (pp. 17-57). Taurus.
- Benjamin, W. (1935-1939/2005). París, capital del siglo XIX. En *Libro de los pasajes* (pp. 37-63). Akal.
- Cometti, J.-P. (2000). Activating art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(3), 237-243. <https://doi.org/10.2307/432106>
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Danto, A. (1986). *The philosophical disenfranchisement of art*. Columbia University Press.
- Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Cornell University Press.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte* (1ª. ed.) Paidós.
- Goodman, N. (1995). *De la mente y otras materias*. Visor.
- Heidegger, M. (1936/1958). *El origen de la obra de arte*. En *Arte y poesía* (pp. 37-123). Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2014). *La experiencia del pensar (1910-1976)*. Abada.
- Ibarlucía, R. (2022). *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre filosofía y arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Ibarlucía, R., & Martínez, M. (2023). Entrevista a Ricardo Ibarlucía: *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre filosofía y arte*. En I. Giralá & J. Bassil (Comps.), *Democracia, prácticas estéticas y autonomía del arte: Actas del II Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política, UNMdP, 2023* (pp. 123-130). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Kant, I. (1790/1961). *Crítica del juicio*. Losada.
- Longoni, A. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y*

política en el 68 argentino. El cielo por asalto.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.

Martínez Atencio, M. (2017). Ejecución, implementación y activación: Aportes goodmanianos al problema de la definición del arte en la estética analítica. *Análisis Filosófico*, 37(1), 27-53. <https://doi.org/10.36446/af.2017.2>

Nietzsche, F. (1887-1888/1998). *La voluntad de poderío*. Edaf.

Zurita, R. (2023). *Ensayos reunidos*. Penguin Random House.

Recibido 12 de diciembre de 2025; aceptado el 23 de febrero de 2026.